

“River” への道

——ジャネット・ルイスの詩に書かれた時間——

杉 浦 悦 子

二つの詩

森の中のインディアン

ああ、森、
すべての小さいものが
際立ちはっきりと見える森

苺
苺の葉の一つ一つの
輪郭が記憶される

森を歩く
三人の姿がある
その足が針葉、広葉、蔦の葉を
踏む (SPJL, 3)

川

川を覚えていて欲しい 私の代わりに
広々と流れる冷たい川、シュガーアイランドの彼方から
静かに なめらかに流れる川 甘い息吹を
空中に放ちながら 水面下では

あらゆる創造の力をこめて 動いている

スイートグラスの香りを覚えていて欲しい 私の代わりに
オジブウェイの籠に入れたそれは
虫たちの命で湧く草地で摘んだもの

私の代わりに 覚えていて欲しい
私は覚えていられないから
川を覚えていて欲しい (SPJL, 107)

二つの詩はどちらもジャネット・ルイス (Janet Lewis 1899-1998) の作品である^{註1}。「森の中のインディアン」は彼女の処女詩集『森の中のインディアン』(*Indians in the Woods*) から、そして後者はそれからほぼ70年後、80代の作品である。

19世紀の末にシカゴの郊外に生まれたルイスが、幼いころに慣れ親しんだ周囲の自然、特に長い夏休みを家族とともに過ごしたスー・セント・メアリーの海や川、そして先住民の血を引くジョンストン一家との親密な交流から得たオジブウェイ族の人々への理解と共感が、彼女の詩人としてのキャリアを終始貫いていることが見て取れる。

しかし、二つの詩は、そこに描かれる時間的空間的スケールという点で大きく質を異にしている。前者が森の中のある一瞬の風景を、いわばスナップ写真のように切り取ったものであるのに対し、後者は大幅に拡大した空間と時間を擁する詩である。セント・メアリー川はオンタリオ湖とヒューロン湖を結び、アメリカとカナダの国境沿いに流れる川である。ルイスが少女期に幾たびも夏を過ごした、いわば第二の故郷ともいうべき場所と深いつながりを持っている。この詩を書いたときルイスはカリフォルニアに住んでいたのも、あるいはこの川はすでに記憶の中の川ではなかったかと思われるのである。詩風はのびやかで、ゆったりとしたリズムを持っている。そしてこの11行の詩のなかでルイスは、セント・メアリー川の流域を見渡す広大な空間と、その川が自分の死後も流れ続ける悠久の時間を捉えている。

だが、ルイスは何の前触れもなくこういった詩を書き始めたのではないし、また、この「川」が若いころの詩とまったく断絶しているというわけではない。

なぜならば、この詩の中でルイスは雄大な風景を見霽かす一方で、やはり微細な自然へのまなざしも棄ててはいないのである。2連では詩人のまなざしは、遠景の川から、近景の籠の中のスイートグラスへと転じている。そしてさらに詩人の記憶は、そのスイートグラスが生えている草地のターフ^{註2}へと、さらにはターフの小さな草の一本一本までが見えるところにまで身を屈めて、草の根元に潜む無数の昆虫を見た記憶をあざやかに蘇らせている。この微細なものを捉える精度の高いレンズのようなまなざしは、「すべての小さいものが際立ちはっきりと見える森」「苺の葉の一つ一つの輪郭が記憶される」と書いた若いルイスのまなざしそのままである。しかも、これら近景に描かれる「オジブウェイ」、「草地のターフ」、「スイートグラス」はルイスがこれまでも幾度か使ってきたイメージであった。そういう意味でも、この詩は若いときからの彼女の詩作の延長線上にあるものと考えられる。

それでは、どのようにしてルイスは、一瞬のうちに捉えた微細なイメージから、この無限のヴィジョンを創造するにいたったのだろうか。本論ではイマジストとして出発したルイスの初期の作品を概観した上で、彼女が「川」にたどり着くまでの道程を考察し、その作品に流れる時間の捉え方を明らかにするつもりである。

初期の詩 瞬間の命

ルイスの初期の詩は比較的短いものが多く、「森の中のインディアン」でも見られるように、具体的で明確な、しかも無駄のないイメージを言葉で描き出している。

早朝

蜘蛛が空中に張る

道は

見えない

光がそれに当たるまで

光が空中を通る

道は
見えない
蜘蛛の糸に出会うまで

蜘蛛が夜のうちに紡ぎだしておいた糸は、朝日に照らされた瞬間に初めて人の目に見えるようになる。と同時に、朝日も蜘蛛の糸という対象があって初めてその存在が明らかになる。ルイスは蜘蛛と太陽の光のコラボレーションによって生み出される一瞬の命のきらめきを捉えている。この短い詩は、自然への観察力、微細な生き物を見つめる正確な眼差し、鮮やかな森羅万象のイメージというルイスの詩の特徴がよく現れている作品である。

真夏の糸車

指の中で
白い綿に撚りをかける
細い糸を引き出す
オーブンのそばに
母が跪いて
パンを取り出す
母の金の十字架がきらめく
木の葉が屋根のあたりで
揺れている (PON, 22)

本を読む人

陽が軒先に忍び寄り
剥き出しの床を照らす
あの人がこの世のことを忘れている間に
炉の中の冷めた灰
なにもかもが動かない
ただそっとめくるページだけ

生まれたばかりの生き物が
網戸にしがみついている
湿った重い羽根が動いている (PON, 23)

ともに禁欲的で正確に選択された言葉によって日常の中の一瞬を捉えたものである。前者は糸車の動き、オープンの前に跪く女性の動き、揺れる十字架のきらめき、揺れる木の葉といった、小さな動きを数えながら、全体としては静謐を創造している。後者においても、言葉の正確さという点は変わらない。またここではほとんど静止した空間に、誕生したばかりの生き物の動きを配することによって、その静けさをいっそう際立たせており、また微細な生命への静かな感動、オランダの優れた静物画のような確実なまなざしがみられる。ルイスの寡黙で短い詩は、森羅万象のなかに一瞥される一瞬のきらめく命を捉える精密な装置なのである。

死の意識

これほどまでに生きとし生ける物に鋭いまなざしを向けていたルイスはしかし、それと同時に、ごく若いときから、死についても、たとえば、20年代には「カール・リップエンのために」(“For Carl Ripen”) (サンマウントのサナトリウムで) と「田舎の埋葬」(“Country Burial”), 30年代初期には「朝の礼拝」(“Morning Devotion”), 「庭の中の子供III」(“Child in a Garden III”), 1937年には、「別れ」(“A Farewell”) (1937 elegy for her mother), そして70年代には「サンドロ・グロッタのお父さんのために」(“For the Father of Sandro Gulotta”) と、繰り返して書いてきている。彼女は輝くばかりの生命にあふれる瞬間を描きながら、その一方で、死の観念に常に付きまとわれていたとも言える。あるいは彼女の研ぎ澄まされた生の感覚は、死の感覚に裏打ちされたものであったのではないかと推測される。

たとえば、30年代初期の作品、「庭の中の子供」(“Child in the Garden III”) では、若い母親である詩人は愛らしい嬰兒を見ながら、初々しい生命の営みに心を弾ませる。しかし同時に、やがてその子にも訪れる死のことを考えずにはいられない。

ああ、子供よ、もう一度笑って！

もうすぐその唇は

永遠の英雄たちのそばに行くのだもの (SPJL, P.47)

若い母親は、初々しい命溢れる子供を愛すればこそその脆さ、傷つきやすさを強く覚え、死の影を意識することになるのだ^{註3}。

このような死の感覚を、ルイスはどのようにして身につけたのかを詳らかにすることはできない。The Selected Poems of Janet Lewis を編集した R. L. Barth は、「詩人が 20 年代に肺結核のためサンマウント療養所で何年も過ごしたことを鑑みれば、比較的若い時期から死を理解していたとしても、驚くにはあたらない」と述べているが、あくまでも推測の域を出ない。しかし、サナトリウムで若いルイスが自分の死の予感に怯えたことは十分に考えられるし、死にゆく人々を目の当たりにしていたことは、20 代に書かれた「カール・リッペンのために」からも伺えるのである。

カール・リッペンのために

真夜中と朝の間に

手から力が抜け

本のページが滑り落ちる

賜物だった数年間

水が引いた川のそばのハコヤナギ

秋の陽を浴びる深い峡谷のポプラ

二度と見ることもない

生まれなかった立派な息子たちの世代

サングリ・デ・クリストから風が起こる

息吹のように

真夜中と朝のあいだに

手から力が抜ける　そして

若者よ、さようなら (SPJL, 16)

この詩では、若い詩人は結核で亡くなった若者を悼みながら、優しい口調で壊れやすい命、短い命について書いており、そこには諦めというか、メランコリックな死の受容が見られる。第三スタンザの「サングリ・デ・クリストから風が起こる」という行は、ヴァレリーの“Le vint se lève, !... Il faut tanter de vivre!”という詩行の前半を思い出させるが、この詩には、ヴァレリーの詩行の後半のような死に対立する力強い生への意志を読み取ることはできない^{註4}。むしろこのフレーズは、若者の死後の静かな自然の営みを歌っており、若者の短い命と、それが終わったあとにも続く永遠の時間とのコントラストを示しているように思われる。そして、そのことが、一つの命が終わった後も変わりなく続けられる自然の生の営みを示しており、一つの慰めとなっているという印象を受ける。

また 20 年代後半の作品「田舎の埋葬」では、柩とそれが運ばれてゆく「花盛りの草地」(flowery meadow) が生と死のコントラストを浮き彫りにしている。そして

この大地の中に肉体と木が溶け込み
このよくある懐かしい花の下に
流れてゆく (SPJL, 36)

と書いて、生命あふれる地上と、まさしくその下で屍が土と化してゆく死の世界を描き出している。しかし、詩人はその生と死の二重構造を嫌悪感や恐怖をもって見るのではなく、土と化した屍は「懐かしい花の下を」「共に、見、触れ、日々の糧を得た、なじんだ大地の下」を流れてゆくのだと語っている。この詩でルイスはやはり「カール・リップエンのために」で見られた死の受容の態度を示しているのだが、花咲く草地とその下の地下に溶解する屍と柩という生と死の混交のイメージは、夭折した友人のための挽歌には見られなかったものである。死は生と無縁の状態ではなく、生の中に死は存在しているということになる。だから、死は完全な別れではなく、生と死のサイクルに含まれる一つの相として捉えること、それは遺された者の喪失感を癒す一つのすべとなるのであるが、同時に、そうであれば、野原一面に咲く花の生命感、死と対にな

り、一層際立つことになるのである。

記憶と化石

1937年の母親の死に当たって書かれた「別れ」(“A Farewell”)では「田舎の埋葬」(“Country Burial”)とは違って、「私」は母親の遺骨を散布しようとしている。ただ、その遺骨は詩人にとっては、母親が脱ぎ棄てた衣にすぎない。「ここにあるのは脱ぎ捨てられた衣／白い遺骨、淡く柔らかい」(SPJL, 36) 母親は、生命を備えた肉体としての母親は、いま永遠に失われようとしている。このとき、「私」は記憶に呼びかける。「愛する者の心にしか／とどめて置けない人の／思い出のために／私たちは空中に撒き散らす／母が遺したこの大切なものを」(SPJL, 36) 母を愛した自分たちの記憶の中にのみ母は永遠の命を得ることができると、「私」は考えるのである。記憶もまた死による喪失に対する慰めの一つの方法なのだ。

しかし、記憶も届かないほどの長い歳月、死による喪失に耐えるものはあるだろうか？ 愛する者を記憶する人々が亡くなったあと、その人の存在は永遠に無に帰してしまうのではないだろうか。この疑問に対する答えを、ルイス是一片の羊歯の化石の中に見出している。

化石、1919

私は古代の羊歯を見つけた
凝結した赤みを帯びた泥板岩のなかに
きっちりと 魅力的におさめられている
丸い杏色のヴェルヴェットのケースに入った
祖母の顔のように (SPJL, 15)

それは、人の記憶よりも長い時間の流れに耐え、まだ記憶に新しい祖母の肖像のように鮮やかに、現在に蘇る。泥板岩は生と死が共存する小さな宇宙なのだ。

56年後、ルイスは再度羊歯の化石を取り上げ、このテーマについてさらに細密な考察を行っている。

化石 1975

変化し、変化しない。三百万年。
 太陽の光に呼びよせられたこの小さな羊歯は
 沈泥の記念碑の中に閉じ込められ
 今私の手の中にある、ひそやかに、守られて。
 静かな闇の中で 細胞が一つ一つ
 結晶し、石に変わった
 模様は残り、その材質は消えた。
 変化し、変化しない。三百万年
 魂は思いのままに広がり
 太陽の下で、闇の中で、変わりつつ生きる。
 変化し、変化しない。魂は
 漂う羊歯の中に朝の空気の音を聞く。(SPJL, 71)

変化するものは生命を持つ羊歯の細胞である。羊歯の細胞が含んでいた水分は消失し、そのほかの化学物質は石化する。だが、変化しないものがあるとルイスは考える。それは化石の中に残った模様に表される羊歯の魂である。魂は、羊歯についての人間の記憶が及ばない長い歳月(三百万年)を生き延び、太陽の光を浴びれば、見る者の目の前で蘇り、歳月に耐えられなかった生の記憶をいま一度訴えることができる。だから、羊歯の化石をなす沈泥は、「田舎の埋葬」の草地のように、生と死が共存する小さな、しかし無限の瞬間を擁する空間なのである。このような化石の存在を知ること、それを自分に言い聞かせることは、死の喪失に対するもう一つの慰めといえよう。

ルイスの歴史的資料への関心も、化石への関心と共通するところがあると考えられる。ルイスは *The Wife of Martin Guerre* を初めとする四つの歴史小説と戯曲を書いているのだが^{註5}、それは彼女がいわば化石化した資料に日の光を当て、言葉を使い、残っている葉脈に消失した物質を付け直すことによって、眠っていた過去の記憶を蘇らせ、さらに後世に伝えてゆくことができると考えたからであると考えられる。

瞬間の命から命の瞬間へ

30年代初期の作品「朝の礼拝」は、誰かの死に臨んで作られたものではなく、死のイメージを前面に出した「カール・リップエンのために」や「田舎の埋葬」とは趣を異にしてはいるが、ルイスはここでは生の只中にあって死の恐怖に言及する「私」を書いている。「死を恐れて 私は自問する／私が本当に望むことはなんだろうか？」(SPJL, 46) 詩の中の「私」は、自分が真に望むことは「命を保ち、増やすこと」「太陽に満ちた果樹園のようにあたりを静けさで囲むこと」と答える。ここでも先にあげた初期の詩のように、詩人が追求するのは「静謐」である。「そこ(果樹園)ではすべてが／活動している／木の葉も大地も実をたわわにつけた木も／しかもすべてが一つの／軽やかな静謐に溶けている」(SPJL, 46)

このような静かな満たされた日々を送るためには「私」は「日々、家と魂の手入れをし／一日の終わりにすべてが完璧と感じるのだ、人生の終わりと同じように」と結ぶ。一日一日を一つ一つの生涯になぞらえ、完璧なものとする、一日のうちに一生を生きること、それが死の恐怖にうちかつことだと「私」は主張する。この主張は後にあげる「サンドロ・グロッタのお父さんのために」につながることになる。

70年代、「カール・リップエンのために」を書いてから数十年の歳月を経て、ルイスは今一度死についての詩を書く。白血病で余命いくばくもない少年の父親のために、頼まれて書いた「サンドロ・グロッタのお父さんのために」(“For the Father of Sandro Gulotta”)である。(SPJL, 67) カール・リップエンの死について謳ったときと同様、ルイスはここでもある意味で死を受容する姿勢を見せている。だが、「カール・リップエンのために」では、もはや彼には見ることもできなくなった樹木の名をあげてその命の短さを惜しみ悲しんだのにたいし、ここでは子供の短い命を、一日咲きの百合にたとえることによって、その短い時間のなかに永遠を見出そうとしている。ルイスは、百合の命はたった一日のはかない命だが、それはまた「一日中」と肯定的に捉えることもできる一日であって、(All day, and only one day,) 百合はその一日を使って「この世でなすべきことをなした」と歌っている。先ほど述べたように、「朝の礼拝」にすでにこのよう考え方が現れているのだが、約40年後のこの作品では、その考え方を一日咲きの百合という具体的なイメージを使って表現している。百合は花開き、

夕日の色に染まって今花びらを閉じている。それは初めと終わりを備えた完結した時間を持った。永遠の中の短い一部ではなく、“all Time”を持ったと、百合は一日の中に永遠を経験したのだというのである。一日が“only one day”ではあるが、それは“long immortal day”となるのである。

永遠の命を謳うこの詩に百合の比喻はまことにふさわしい。なぜなら澁澤龍彦の『フローラ逍遙』にあるとおり、古来より百合はマリアのアトリビュートで、「百合の花の中心に輝いている金の蕊は、幼児キリストの象徴で、純白の花弁がこれを抱いているという構図になる」のであり、キリストの死は永遠の命へと昇華されるのだから^{註6}。

ルイスはここで、百合の「一日の命」を「命の一日」として捉えようとしている、すなわち、はかない「一瞬の命」を「命の一瞬」に昇華させているということが出来る。この世でなすべきことを全てなした一日、子供なら十分に遊んだ、花ならば開花して受粉し実を結ぶ準備をした、大小に限らず、それぞれの生けるものがその命をまっとうした一瞬、ルイスはそこに、長さの違いにかかわらず、永遠を見ているのである。

そして、この命の一瞬を得たという感覚が、死を受け入れる者の慰めとなるとルイスは考える。思えば、ルイスの詩は蜘蛛のような微細な生き物や花、そして人間の一瞬の命を捉えるものでありながら、そういった小さい者たちが生きている命の一瞬を捉え、記憶の中に固定する装置だといえる。化石のように。

永遠の命

さらにルイスはこのような「生命の瞬間」というものを見出しながらも、その生が、生をも死をも含む大きなサイクルの一つと考える。それは、恐らく彼女の微細な生物から大きな森や川といった森羅万象への観察が、彼女の詩的創造力を通過して見出された真理だと思われる。この宇宙観は先にあげた「田舎の埋葬」や「別れ」にも読み取ることができるのだが、27年後の「草地のターフ」(“Meadow Turf”)にさらに顕著に表れている。

Turf とは、Webster によれば、地面の上層部で土と植物が混ざった土壌で、グラス類や小さな植物の根が絡まりあって畳のようになっている部分である。

アキノキリンソウ、苺の葉、小さな

棘のあるアスター

ミソハギ、刃のようなグラス
 すべてがその根を絡ませている組紐のように
 草地の命を絡ませ、地下はるかなところで
 深く抱き合っている、新芽は
 積年の土壌から頭を出すところ
 根元は輝く露で濡れ、
 頭部は日に照らされ乾いている
 生きている葉、彼は、それぞれの忍び寄る香りが
 癒す力を放つ
 ああ、心よ、ここに癒す力がある
 ここ、かぐわしい生と死のなかに (SPJL, 28)

比較的初期に(20年代後半)に書かれたこの詩では、ターフは命ある葉と枯葉とが渾然一体となって存在する場所として描かれている。ターフはルイスの心の奥深いところで、生と死が共存し、その大きなサイクルのあり方を目の当たりに見せてくれる場所として、詩を生み出す源となったと考えられる。

「川」を書いたときルイスは90歳前後だった。さまざまな死について書いてきたルイスであったが、ここには自らの死の訪れを待っている詩人の姿が描かれており、これはある意味では彼女の遺言ともいえる詩である。

第1連で『私』は滔々と流れる清らかな川の流れを見贅かす。それは幼いきからずずっと心の中にあった自然の姿である。それは「広々として」「静かで」「なめらか」で、しかも「創造の力をこめて」力強く動いている。

第2連にルイスは、オジブウェイ、草地、スイートグラスなどこれまでに大切にし、歌ってきたもの全てをこめている。ルイスは遠くに向けていたまなざしを足元に向け、ターフに身を屈める。ターフでは生きている草も枯れ草ともに絡まりあい、大地に根を張り巡らし、一つの命に(ひとつの生と死のサイクルに)支えられている。そして間近に見る足元の自然もまた、生命の息吹に満ちている。「私」は草の中に大地にへばりつくようにして生きている小さな虫のざわめきや活発な動きを見聞きするのである。

ここでルイスはもう一度記憶の力に頼ろうとする。('Remember')すでに述べたように、ルイスにとって記憶は死、無に対して、存在を守る一つの方法だっ

た。あるいは、少なくとも死の痛手に対する慰めの一つの方法だった。しかし、今彼女はその記憶も不可能になる時を間近に見据えている。(Remember for me/Who will not be able to remember)

だが、彼女は記憶する主体である自分もいなくなってしまう悠久の時に「無」を見ているのではない。そこには相変わらず川が流れている。草地のターフでは花が咲き、小さな生き物が生きている。そういったものを見たり、記憶したりしている自分の姿がなくなっても、変わらない自然があり、悠久の時があることを、「私」は知っている。彼女はここで、大切なものを保存してきた記憶をも、次の世代に移譲しようとしている。彼女は自分の記憶を受け継いでくれる生命の存続を信じているのである。

ルイスにとって詩は、彼女の目が捉えたきらめく命の瞬間の記憶を、次の世代に移譲するために言葉で作られた装置だったとも言えよう。そしてまたその魂を、何百万年もの長い歳月、人間の記憶も耐えられないほどの限りなく永遠に近い歳月まで伝えるいわば化石のような装置だった。一日咲きの百合が開花し受粉し、その命の限りなすべきことをなし終えたように、彼女は詩を書くことによって、なすべきことをなしたのである。だから、彼女もまたその一生の中に永遠の時間を持ったといえよう。

そして、彼女は死ぬのだが、草地のターフの枯れた草のように、その根のところで青く息づく草とつながっていると「私」は信じている。「私」の命の瞬間(90年は瞬間というには長い歳月ではあるが、それでも悠久の時間から比べればほんの瞬間にすぎないだろう)は永遠のサイクルの中に吸収されてゆく。このことを受け止める詩人の姿勢が、この詩の不思議な力と慰めになっている。

参考文献

Lewis Janet, *Poems Old and New 1918-1978* (Chicago, Athens, Ohio, London : Swallow Press, 1982)

Lewis, Janet, *The Selected Poems of Janet Lewis* (ed.) R. L. Barth (Athens : Swallow Press/Ohio University Press, 2000)

Lewis, Janet, *The Wife of Martin Guerre* (Athens, Chicago, London : Swallow Press, 1967)

Charles L. Crow, *Janet Lewis* (Boise, Idaho : Boise State University, 1980)

Valéry, Paul, *Oeuvres*, (Paris, Gallimard, 1957)

註

- 1 テキストは次の2冊を使った。
 Janet Lewis, *Poems Old and New 1918-1978* (Chicago, Athens, Ohio, London : Swallows Press, 1982) 以後 *PON* と略記する。
 Janet Lewis, *The Selected Poems of Janet Lewis* (ed.) R. L. Barth (Athens : Swallows Press/Ohio University Press, 2000) 以後 *SPJL* と略記する。
 Janet Lewis, *The Wife of Martin Guerre* (Athens, Chicago, London : Swallow Press, 1967)
- 2 *Webster's Third New International Dictionary* の *urf* の項によれば“the upper stratum of earth and vegetable mold that is filled with the roots of grass and other small plants forming a thick mat”とある。
- 3 生と死、不安と静謐、幸福と危険といった相反するものの共存を意識することによって、双方がより鮮明に感覚に訴える力を持つようになるということを、ルイスはことによく知っていたように思われる。ルイスはこの相反する二つの極みを記すという手法を彼女の歴史小説でもよく使っている。たとえば、『マルタン・ゲールの妻』では、長い不在の後帰ってきた夫との生活の喜びが大きければ大きいほど、その夫が偽者かもしれないという不安を強く感じる妻、ベルトランドの心理を、巧みに描いている。

・・・こういったことすべてに、ベルトランドはこれまでにないほどはつきりと気づき、心を楽しませた。そして、冬が村を閉ざしたころ、ある夜遠くの山腹から狼の遠吠えが聞こえてきたときでさえ、彼女の心を満たす喜びは恐怖のためかえって大きいものになった。戸はしっかりと閉まって安全だったし、大きい炉では火が勢いよく燃え、黒い喉のように見える煙突の前で、揺れ動く金の星座を広げていた。そのため、恐怖が一つの贅沢になり、遠い世界からの声をもたらす喜びを一層大きいものにしたのだった。そして、この生き生きとした感覚、周囲の営みへの新しい目覚めは、新しいマルタン・ゲールへの愛のせいだった。そして彼女の活気みなぎる体の喜びと健康のせいだった。だがその愛さえも、狼の遠吠えに似た喜びに似て、この男がマルタン・ゲールではないという妄想、あるいは疑いによって、一層強められるのだった。(強調、筆者) (*The Wife of Martin Guerre*, p.55)
- 4 Paul Valéry, *Œuvres*, (Paris, Gallimard, 1957), p.151.
- 5 ルイスの歴史小説は以下の通りである。
The Invasion, (New York: Harcourt, Brace and Co., 1932)
The Trial of Sören Qvist, (New York: Doubleday, 1947)
The Ghost of Monsieur Scarron, (New York: Doubleday, 1959)
- 6 瀧澤龍彦『フローラ逍遙』(東京：平凡社、1987)、pp.151-152。
- 7 本論は2004年6月に行われた日本現代英米詩学会での口頭発表を加筆修正したものである。